

EL VACÍO EN LA POESÍA DE JOSÉ BERGAMÍN ¹

RICARDO FERNÁNDEZ ROMERO
Universidad de Barcelona

La poesía de José Bergamín no ha recibido hasta hoy tanta atención como su obra en prosa. Sin embargo, para autores como Nigel Dennis ocupa un lugar esencial dentro de la larga labor literaria de este autor madrileño, puesto que

la práctica de la poesía le permitió (...) enfrentarse directamente, con una sinceridad ya totalmente transparente, a las profundas dudas y esperanzas que definen su concepto de la condición humana en general y, más específicamente, el entendimiento de su propio ser ².

Así, no es extraño que Dennis escriba que «la poesía de Bergamín contiene y revela lo más hondo, lo más inconfundible, lo más auténtico y puro de su sentir y pensar» (N. Dennis, *Aposento*, p. 20).

Quizá sea en esa voluntad de sinceridad y profundidad donde deba buscarse la razón de que sus versos se centren en muy pocos temas, repetidos obsesivamente hasta su último libro, expresados con los mismos conceptos y recursos literarios conjugados una y otra vez. Así, la rima de origen becqueriano y la copla de inspiración popular como forma métrica, la muerte como tema, junto al barroquismo del estilo caracterizan la poesía de Bergamín.

¹ La redacción de este artículo ha sido posible gracias a una beca de la DGICYT del Ministerio de Educación y Cultura de España. Deseo hacer constar mi agradecimiento al profesor Nigel Dennis, de la Universidad de St. Andrews, Escocia, por sus amables sugerencias.

² N. Dennis, *El aposento en el aire*, Valencia, Pre-Textos, 1983, p. 19.

El resultado final será una obra unitaria, repartida en los diferentes volúmenes publicados, como si de un único proyecto literario no planificado se tratara. La combinación de los mismos elementos convierten la obra poética bergaminiana en una estructura llena de ecos, donde palabras, versos, métrica y temas remiten a otras composiciones, ya del mismo libro o de cualquiera de los demás poemarios del autor, ya de otros autores. Esta especial estructura facilita el seguimiento que pretendemos realizar de un tema estrechamente ligado a la «interrogación del misterio de la muerte» (N. Dennis, *Aposento*, p. 35) —la continua interrogación de la poesía de Bergamín—: el horror pascaliano al vacío. Por falta de espacio no podemos dedicar la atención que merece, salvo en un breve apunte, a la presencia de otros poetas, en especial A. Machado y Unamuno, en el desarrollo bergaminiano del tema del vacío.

El temor al vacío en la poesía de Bergamín significa el temor del hombre a enfrentarse a «lo absoluto»: lo que sobrepasa la capacidad de comprensión de la razón humana. Con la palabra «absoluto» nos referimos, en primer lugar, al universo inabarcable, cuya totalidad se siente como vértigo infernal; pero también, y sobre todo, a la muerte y el «más allá de la muerte», un «más allá» que se irá intuyendo vacío de significado: incapaz de evitar al yo poético la terrible perspectiva de una aniquilación eterna. El vacío subsiguiente se interpretaría como la característica esencial del Infierno; dicho de otra manera —a la manera del poeta— el Infierno estaría lleno de vacío. Llegados a este punto resulta evidente que la perspectiva desde la que Bergamín se enfrenta a nuestro tema de estudio no es otra que la de una religiosidad especial; desde un catolicismo agónico (con ecos de Unamuno, pero también de Antonio Machado) quebrantado —desde sus primeros libros poéticos, pero sobre todo en los últimos años del poeta— por la duda en la vida eterna.

Sin embargo, no conviene olvidar que junto a esa duda existirán momentos de esperanza que pospondrán la resolución de esa lucha agónica hasta la muerte.

En *Fonteras infernales de la poesía* (1959), donde Bergamín estudia la preocupación por el Infierno en autores como Shelley, Byron, Nietzsche..., se hace evidente cómo la indagación en el misterio de la muerte no oculta sino la interrogación por el Infierno. El terreno de esa interrogación será la poesía:

el poeta se pregunta a sí mismo por la muerte, y preguntar a la muerte por su propio destino. La poesía, por frontera de la muerte es la que puede contestar a estas preguntas: ¿dónde está el Infierno? ¿más allá o más acá de la muerte?³

La poesía de José Bergamín no tendrá otro objetivo que intentar arrancar respuestas al misterio de la muerte, sobre todo a partir de su segunda y definitiva vuelta a España en 1970. Sin olvidar su obra anterior⁴, es en este último período en el que nos centraremos. Así, examinaremos libros como *La claridad desierta* (1964-1968), *Apartada orilla* (1971-1972), *Velado desvelo* (1973-1977), *Esperando la mano de nieve* (1978-1981) y el póstumo *Hora última* (1982-1983)⁵.

Para entender ese temor al vacío como Infierno y el Infierno como vacío debemos tener en cuenta las peculiares características de ese yo poético, así como su situación frente a la muerte.

El yo en los textos de Bergamín —el mismo poeta en ocasiones— es visto como esqueleto, como ser para la muerte⁶. En relación con esta visión del yo, el yo lírico se estructura a partir de los conceptos cristianos de cuerpo y alma. Bergamín suele aludir al cuerpo a través del sustantivo «corazón», además del vocablo «cuerpo» —menos utilizado, sin embargo. Para Nigel Dennis, Bergamín establece entre esos dos conceptos y realidades una clara distinción —y aun una clara oposición— sólo resoluble en la muerte: «lo que sobrevive a la muerte, superándola, trascendiéndola, es el alma, el yo auténtico, el ser escondido dentro del fantasma, detrás de la máscara [el cuerpo], que sueña con la liberación que le promete la muerte» (N. Dennis, *Aposento*, p. 65).

La distinción cuerpo/alma se mantiene en toda la poesía de Bergamín; no así esa clara oposición. De hecho, tal como veremos más adelante, a medida que el tiempo acerque la muerte para el poeta y para el yo literario de sus poemas, el alma tendrá mayo-

³ J. Bergamín, *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus, 1959, pp. 9-10.

⁴ Nos referimos a *Rimas y sonetos rezagados* (1953) —libro en el que se centra la importante monografía de N. Dennis ya citada— y *Duendecitos y coplas* (1963).

⁵ Hacemos referencia a las fechas de composición. En la descripción bibliográfica señalaremos la fecha de publicación de cada edición utilizada.

⁶ Sobre la figura del esqueleto en el pensamiento y la obra de José Bergamín, véase J. A. González Casanova, *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995, pp. 23-36.

res dificultades en vislumbrar esa liberación de la que habla Dennis.

El alma será sin duda la parte más elevada del yo escindido; el cuerpo, el corazón, será la parte donde el miedo a la muerte, el terror al vacío se captará de modo más primitivo, inmediato, irracional.

Por consiguiente, con el corazón se realiza la captación sensorial del vacío que luego intentará racionalizar el alma. De este modo, una y otra parte del yo poético se enfrentan al espanto, al vacío: «Y en el nocturno espacio tenebroso/ como una estrella sola,/ mi corazón no encuentra a su latido/ eco que le responda»⁷.

En el mismo poema, expresiones como «la noche oscura del pensamiento» o «la noche oscura de mi alma» y «la noche del sentido» —«en la tenebrosa noche del sentido/ todo es espantable silencio infinito»⁸—, indican que es en y desde esas instancias (Corazón/sentidos/cuerpo y alma/pensamiento) desde las que, como veremos, se sufre, piensa y experimenta la oscuridad, el nocturno espacio tenebroso: el vacío.

En gran parte de los poemas de Bergamín el yo poético se enfrenta a un acusado sentimiento de proximidad de la muerte. Esa presencia es tal que ese yo «se encuentra en una especie de dramática situación fronteriza, en el sentido físico, espiritual e incluso sentimental» (N. Dennis, *Aposento*, p. 37) entre la vida y la muerte.

Ese estar al borde de la vida se traduce desde los primeros libros —y sobre todo en los que estudiamos— a través de la imagen del otoño. Como dice N. Dennis,

no es difícil comprender por qué Bergamín se siente atraído por el otoño. Es una estación —y un espectáculo de la naturaleza— que representa de un modo gráfico la situación fronteriza en que se encuentra. En un nivel, por ejemplo, el árbol otoñal funciona como un presagio de muerte. (...) En otro nivel es una representación de la vida y la ilusión que paulatinamente se extinguen (N. Dennis, *Aposento*, p. 39).

Por otro lado, del otoño interesa a Bergamín su luz, repartida en la naturaleza. Luz que contempla extasiado, suspendido por un momento el paso del tiempo, el avance de la muerte. Así, «cuando

⁷ J. Bergamín, *Velado desvelo*, Madrid, Turner, 1984, p. 62.

⁸ J. Bergamín, *Esperando la mano de nieve*, Madrid, Turner, 1983, p. 103.

aparece la luz, la luminosidad, en esta poesía, suele llevar esta implicación: que en la 'penúltima frontera de la muerte', en el otoño de la vida, la esperanza no se ha extinguido totalmente» (N. Dennis, *Aposento*, p. 42).

En el otoño la luz y la oscuridad se contrapesan continuamente. La luz será un breve éxtasis, la oscuridad, el disminuyendo de la vida —la luz— hasta el abismo, hasta la muerte. El uso del otoño como símbolo de la situación fronteriza del poeta irá disminuyendo, sin llegar a desaparecer nunca, en sus libros. Este hecho se debe a la radicalización de la situación del poeta ante el paso de los años y la consiguiente intensificación del sentimiento de avance de la muerte. El poeta ya no se situará tanto en un otoño como en una «claridad desierta, sin sombra de sombra».

El poemario publicado en 1973 en la revista *Litoral* bajo el título de *La claridad desierta* deja al descubierto un avance en la situación del yo lírico ante la vida y la muerte. La colección de poemas toma su título de un verso de Mallarmé: *la clarté deserte*. Otro verso de Víctor Hugo, *sans ombre d'ombre*, acompaña al anterior como citas que presentan el libro.

Esta nueva situación a la que hacemos referencia la caracteriza Kathleen N. March en su artículo «La dinámica del vacío en *La claridad desierta* de J. Bergamín»⁹, como «la vivencia de un ámbito desmaterializado porque va apoderándose de su habitante un vacío lógico hasta dejar únicamente lo más profundo de la experiencia, una historicidad sin fechas ni nombres que se trasluce a través de lo desaparecido» (K. N. March, *Dinámica*, p. 1). Efectivamente —y no sólo en este libro, sino también en los posteriores— va a destacar, cada vez más, la presencia de la ausencia.

En el siguiente poema podrá observarse cómo la «claridad desierta» desplaza al otoño para la expresión de la situación del poeta:

El otoño como un sueño
se va apagando en tu cara
adentrándose en la noche
oscura de tu mirada,

buceando entre tus sombras
la de una invisible llama

⁹ K. N. March, «La dinámica del vacío en *La claridad desierta*, de José Bergamín», *Ínsula*, 474, 1986, pp. 1 y 14.

que nunca deja de arder
para los ojos del alma;

una claridad desierta
para la luz de tu lámpara;
y un silencio sin eco
para tu voz solitaria ¹⁰.

Ausencia y vacío se apoderan del poema. Desaparece la luz. Y de entre las sombras, la esperanza del alma en algo más que en la oscuridad de la muerte —esperanza débil, casi inexistente: como una «invisible llama»— no encuentra, paradójicamente, sino una «claridad desierta»: una luz vacía, reforzada por el silencio que la acompaña.

A las múltiples referencias a zonas vacías (laberintos, aprisionamientos, abismos, áreas desiertas, oquedad) les corresponde una dimensión temporal. El tiempo al que se ve sujeto el yo poético es un tiempo aún no detenido pero en lentísimo avance: al igual que el espacio, el tiempo es fronterizo de su propia desaparición. De este modo, la dimensión espacio-temporal se sitúa de forma ambigua entre su afirmación y su negación —intuyéndose un inminente devenir hacia la nada— en consonancia con la situación «entre la vida y la muerte» del yo poético. La dimensión espacio temporal, por otro lado, señala y ahonda la soledad del yo poético. Lo primero lo consigue rodeándole con su presagio de muerte, con el desierto que se extiende ante él; lo segundo, cuando el desierto parece instalarse también en su interior.

En esta situación el yo poético no posee una interioridad a la que aferrarse frente al exterior: «...el alma se hunde en la sombra/ de mi corazón vacío». Desde esta indefensión se explica por qué el maltrecho yo poético no puede entender la realidad sino como vacío, silencio definitivo, universo insoportable: «Todo lo que ahora miro y lo que escucho/ se convierte al oído, a la mirada,/ en noche oscura, en sueño, en sombra, en humo» (J. Bergamín, *Claridad*, p. 116).

Tomando esta situación como punto de partida, la experiencia del vacío en el poema se hace, no tanto a través de la realidad circundante mensurable con escalas humanas, como a través de la experiencia, en tanto que intuición, lo que está más allá de la ca-

¹⁰ J. Bergamín, *La claridad desierta*, Revista Litoral, Málaga, 1973.

pacidad de entendimiento del hombre: a partir de los absolutos que asaltan con su infinitud —desde lo finito, la realidad cotidiana— los límites del hombre.

Un elemento central para caracterizar la expresión del vacío es el cielo: Yo no encuentro en el cielo mi camino./ Como a Pascal me espantan los silencios/ de sus espacios infinitos» (J. Bergamín, *Claridad*, p. 116). Pero sobre todo el cielo nocturno y sus estrellas. Bergamín jugará con la luminosidad de las estrellas y la oscuridad de la noche para crear paradójicos efectos de claro-oscuro con los que expresará el vacío: «Desde el abismo celeste,/ tenebrosamente ciego,/ con sus ojos luminosos/ nos miran los astros muertos» (J. Bergamín, *Esperando*, p. 73).

El abismo tenebroso contrasta con unos ojos luminosos: los de las estrellas; al mismo tiempo, los astros muertos son capaces de mirar. El contenido de estos versos se repetirá en la poesía de Bergamín como caracterización fundamental del vacío: la muerte de lo aparente, el engaño de lo que se cree real: El vacío espantable de los cielos/ se enmascara a tus ojos/ de nubes y de estrellas, que lo vuelven,/ al parecer, hermoso»¹¹. Sin embargo, la falta de peso de la realidad provoca otra pesada carga: la pesadumbre de la conciencia de su vacío: «Pesan sobre tu alma/ el cielo, las estrellas, /el mar y las montañas// Con pesadumbre tanta/ como pesan los sueños/ con todos sus fantasmas» (J. Bergamín, *Apartada*, p. 170). Todos los elementos de la naturaleza son finalmente sólo nombres («El mar se llama el mar y el cielo el cielo» (ibid., 124). Palabras que describen una realidad externa, reducida en su sustancialidad, adelgazada hasta hacerse transparente; tan transparente que a través de ella se ve el vacío, pues sólo son abstracción, y un eco:

Y todos esos nombres, separados
o juntos, son el eco
de un corazón vacío y solitario,
extraño al universo (J. Bergamín, *Apartada*, p. 124).

Implícitamente, Bergamín está haciendo de los problemas del lenguaje, poético o no, para transmitir la autenticidad de las cosas la expresión del vacío. A través del carácter abstracto del nombre, del lenguaje, el mundo se pierde de vista, se desvanece en la

¹¹ J. Bergamín, *Apartada orilla*, Madrid, Turner, 1983, p. 116.

abstracción: aparece la nada. En tanto que eco del yo poético, los nombres señalan la correspondencia que existe entre el vacío externo (al que designan como continente sin contenido: meros sonidos) y el del interior del yo lírico. De este modo, toda la realidad se hace tan problemática para la experiencia humana como el cielo nocturno o las estrellas mentirosas.

Hemos visto el vacío experimentado como eco en las cosas, eco de una música, un sonido que es silencio: «música callada». El silencio se oculta, paradójicamente, en los sonidos de la naturaleza (del mismo modo que la luz de las estrellas oculta la oscuridad abismal):

¿Entiendes cuando escuchas lo que te dice el viento,
lo que te dice el río, lo que te dice el mar?

¿Entiendes cuando escuchas el melodioso canto
que silencia el abismo de la noche estelar?

¿Entiendes lo que dicen con ese entendimiento
que no puede decirse, porque no puede hablar,
y que en tu corazón sonoro es como un llanto
que los ecos celestes no pueden callar?

(J. Bergamín, *Esperando*, p. 79).

En la primera estrofa se reiteran, una vez más, diversos elementos de la realidad, nuevamente concebidos como receptáculos del vacío. Ahora emiten silencio; es decir, una música infectada por el vacío —«silenciada por el abismo de la noche estelar»— que se esconde tras cada uno de esos elementos. En la segunda estrofa, frente a los silenciosos ecos celestes sólo se alza en dramático contrapunto un sonido: el llanto inconsolable del yo poético, imposible de callar por los «ecos celestes»: la poesía, única defensa de Bergamín frente al vacío.

En la formulación del vacío llega Bergamín a una conclusión heterodoxa al identificarlo como infierno. Llega el poeta a la conclusión de que el Infierno no es una «ilusión de ultratumba» sino una situación existencial que es capaz de saltar la barrera del tiempo instalándose junto al hombre y frente a él ¹², hasta más allá de la muerte:

¹² Cuando el hombre se pregunta dónde está el Infierno, «la muerte responde, como en el sueño quevedesco, con la misma pregunta que se le hace, como un eco: ¿dónde? Y este eco prolonga la voz de la muerte en el propio corazón del poeta que responde: ¿dónde no está?» (J. Bergamín, *Fronteras*, p. 11).

Me está pareciendo el cielo,
de día como de noche,
abismo infernal del alma
que en su apariencia se esconde.

Sueño de una eterna muerte
el vacío de sus dioses.

Sepulcro de un solo Dios,
sin voz, sin eco, sin nombre

(J. Bergamín, *Esperando*, p. 177).

Dios aparece ahora, cuando el presentimiento de una no-vida eterna avanza angustiosamente en el yo poético, como incógnita o, mejor dicho, como un inexistente salvavidas que, implícitamente, se reclama para evitar la aniquilación total. La ausencia de Dios se entiende, sobre todo, como ausencia de comunicación entre el yo poético y la divinidad. Dios está callado, no tiene voz, no existe su eco. Así, este silencio de Dios se corresponde con el silencio de los cielos infernales: el segundo es eco del primero. De este modo, la realidad de Dios hecha silencio se convierte en problemática: no es la divinidad, ni siquiera un nombre, categoría a la que podían aspirar elementos como el mar o los cielos, según se ha visto anteriormente. A este efecto de pérdida de sustantividad —fenómeno muy común en la poesía de Bergamín, como hemos ido señalando— contribuye la enumeración de gradación descendente del último verso («sin voz, sin eco, sin nombre»), pues los elementos están ordenados atendiendo a su mayor o menor «entidad real». Así, se coloca en primer lugar el hecho físico de la voz («sin voz») y en último, la representación conceptual, únicamente humana, del mismo («sin nombre»).

Resulta imposible una fe ortodoxa en Dios: la duda radical hace que para Bergamín la fe, como en Unamuno, sea sobre todo un «deseo de querer creer»:

Si el cielo está vacío
lo mismo que el infierno
y entre los dos no cabe
un purgatorio en medio.

¿Se perderá la vida
del alma con el cuerpo?
¿Nos roerá el gusano
la carne hasta los huesos?
(...)

No lo quiero creer
pero empiezo a creerlo
cuando siento que estoy
muriéndome de sueño

(J. Bergamín, *Velado*, p. 42).

Esta situación se agudiza hasta el punto de interrogar al vacío por ese Dios que ha desaparecido en él. Se trata de una forma de dialogar con Dios que se intuye dramáticamente destinada al fracaso. Así ocurre en *Hora última* en el poema «A Cristo crucificado ante el mar (1938-1983)»¹³, donde recupera el tema de sus primeros sonetos que en 1938 publicara en la revista *Hora de España*¹⁴ con un título similar, «Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar»¹⁵. Tanto en una como en otra ocasión el enfrentamiento del hijo de Dios con la muerte ante un mar simbólico que presagia lo que le espera más allá de la hora final, mantiene muy interesantes similitudes con composiciones de Antonio Machado como, muy especialmente, «Tres cantares enviados a Unamuno en 1913»¹⁶. Ambos poetas se enfrentan solos a un Dios cuya respuesta es, cuando menos, problemática. En Machado, no olvidemos el destinatario de la composición, la voz del poeta se convierte en el eco de la divinidad. Frente a las preguntas, formuladas también ante el mar, la única respuesta es la necesidad de creer: «o la voz con que te llamo es tu voz» (A. Machado, *Poesías*, p. 386).

J. G. Renart cree que el tema de «Los tres sonetos...» de Bergamín es «la lucha del género humano por conquistar la vida eterna contra su aparente condenación a la muerte absoluta» (J. G. Renart, «Los tres sonetos», p. 30). Renart analiza así los sone-

¹³ J. Bergamín, *Hora última*, Madrid, Turner, 1984, pp. 54-55.

¹⁴ J. Bergamín, «Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar», *Hora de España*, XX, agosto 1938, pp. 13-15.

¹⁵ Juan Guillermo Renart, «Los "Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar". Comienzo público del Bergamín poeta», *Camp de l'Arpa*, núms. 67-68, 1979, p. 30. Decidimos adoptar el criterio de Juan Guillermo Renart cuando considera estos sonetos como «comienzo público del Bergamón poeta» (ibid., p. 33). Este autor justifica así su decisión: «La "décima" no había sido libremente ofrecida por él para su publicación (Cfr. Dennis, *op. cit.*, p. 170), y los romances "el mulo Mola" y "Traidor Franco", a pesar de su indiscutible valor literario, parecen llevar el sello de una contribución ocasional que no permitiría el despliegue de una libertad creativa observable en la ulterior poesía» (Juan Guillermo Renart, art. cit., p. 33).

¹⁶ Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987, pp. 385-386. Cabe recordar cómo es el mismo A. Machado quien en *Hora de España* presenta, y con juicios muy favorables, estos tres sonetos de Bergamín.

tos: En el «soneto I», el mar, símbolo principalmente de la muerte eterna o la nada, canta vencedor ante Cristo, que ha callado —que ha muerto— para siempre. En el soneto II se mantiene la actitud del mar,

pero ahora aflora (...) su aspecto simbólico de origen de la vida (...). en el soneto III el mar ha cambiado (...): ahora se destaca su aspecto simbólico de humanidad anhelante de la vida eterna que Cristo habría de asegurar —«madre de madres por su afán transidas»—, así se resalta el conflicto creado por un Cristo que no le responde, que no le revela con su grito —su testimonio de que vive— que ha vencido a la muerte eterna (ibid.).

Sin embargo —y esto es importante— «esta tensión conflictiva no se resuelve, sino que permanece al final del tercer poema» (ibid.).

Precisamente es esta agónica situación planteada en el inicio de su carrera como poeta el punto de partida del poema de 1983. En la primera estrofa el yo poético se presenta ante un mar cuya caracterización como símbolo del vacío se hace evidente en seguida. Así, el mar se convierte en un ente abstracto fuera del tiempo («mar sin tiempo»). Esta atemporalidad nos remite a la eternidad entendida en este poema —y aún en toda la obra de Bergamín— como vacío insondable (pensamos en el verso «profundo mar; vacío de ti mismo»). Merece ser destacada la paradoja «vacío de ti mismo» como indicadora de ese modo de entender el vacío en tanto que aniquilación de todo lo vivo y lo real, incluido Dios o cualquier otra creencia: no en vano el poeta habla de un «mar sin Dios y sin dioses».

Las preguntas que dirigirá a ese mar, al vacío, no serán contestadas: el yo poético, como A. Machado, sólo escuchará el eco de sus propias interrogaciones devuelto por el imperturbable mar: «Vuelvo a mirarme en ti ¡mar infinito!/ como un viejo espejo:/ a escucharme en tu voz tempestuosa/ como un lejano eco»¹⁷ (vv. 5-8). En las estrofas siguientes, hasta la quinta, el yo lírico busca la causa a la «luz nacida del abismo» (recuérdense las «estrellas muertas», los «cielos» de los que hemos hablado) del silencio de la palabra de Dios que ya vimos en otros poemas:

¹⁷ Ese «escuchar tu voz tempestuosa como un lejano eco» recuerda las palabras de *Fronteras infernales de la poesía*: «y la muerte responde como en el sueño quevedesco, con la misma pregunta que se hace, como en un eco» (p. 11).

Vuelvo otra vez y vuelvo a preguntarme
¡oh prodigioso mar, mar agorero!
¿Quién mató a Dios, qué mano tenebrosa
lo sepultó en su sueño?

¿Quién a su luz, nacida del abismo,
despojó de su reino
y a su voz y palabra creadora
dio su silencio eterno?

(vv. 9-16)

El eco de las preguntas da por resultado el traslado del vacío del cielo a todos los ámbitos como, nuevamente, «música callada» (el mar es sonido y vacío) para acorralar al yo poético entre la tierra y el cielo («¿Por qué tú, mar sonoro, con tu canto/ juntaste en ti la tierra con el cielo?»). Las interrogaciones concluyen con la pregunta definitiva, la que subyace a las anteriores: «¿Qué soledad de soledades sola/ vuelve a tu nada nuestro pensamiento?». No parece existir solución para estos misterios. De ahí que en la sexta estrofa se adelante, aun en forma interrogativa, lo que en la última se confirma implícitamente, a través de la referencia simbólica al Cristo que en la noche del huerto lucha por la fe, como la situación agónica de un yo poético que no puede resolver las dudas expuestas hasta el momento:

Agonía de Dios fue la de Cristo
en la noche del huerto.
Ante ti ¡mar! Cristo crucificado
no está vivo, está muerto.

(vv. 24-28)

Al significado espiritual o religioso del término «agonía» —significado sin duda de hondas connotaciones unamunianas— Bergamín añade el sentido de sufrimiento final antes de la muerte. Precisamente, el paralelismo en el poema entre la situación del hombre y la de Cristo puede presumirse en el carácter físico de la agonía del hijo de Dios: «¿Qué agónico morir (...) apaga la luz agonizante/ de un corazón ardiendo?». De esta manera, la figura de Cristo se humaniza, se acerca a la situación humana al borde de la muerte, cuando se siente perder el cuerpo y el alma (la parte «divina» del hombre, si se nos permite la expresión).

El resultado de esta doble agonía es la muerte de Cristo como hombre y como Dios, «devorado» por el mar; es decir, el vacío que

no deja posibilidad de resurrección a otra vida: «Ante ti ¡mar! Cristo crucificado/ no está vivo, está muerto».

«A Cristo crucificado ante el mar (1938-1983)» parece cerrar con un eco de muerte y vacío todas las interrogaciones que José Bergamín ha ido planteándose a lo largo de su carrera poética. La apariencia de punto y final de este poema la da también el hecho de que pertenezca a la última colección de poemas escrita por Bergamín.

Aunque aquí la respuesta parece definitiva, Bergamín no fue nunca partidario de planteamientos unidireccionales, unívocos: no hay más que recordar que Bergamín consideraba la revista *Cruz y raya* por él fundada como «revista de afirmación y negación». Así, junto a poemas dedicados al temor a la disolución en el vacío existen en la poesía de Bergamín momentos de ilusión, de esperanza, incluso de percepción extática, maravillada, de la vida. Al hablar del otoño en la poesía de Bergamín ya señalábamos cómo la luz otoñal podía deparar hermosos instantes de paz ¹⁸.

Según Nigel Dennis entre esa poesía que nosotros hemos caracterizado como expresión de un vacío aniquilador y los poemas de esperanza y luz se establece una relación dialéctica que desemboca finalmente en su propia superación: «el movimiento entre extremos que experimenta Bergamín no es una oscilación interminable e inútilmente repetida, sino un intercambio dialéctico que en último análisis supone un avance, una síntesis, una resolución final (...) Así, los poemas donde predomina la oscuridad son “superados” por la luz que de vez en cuando la penetra» (N. Dennis, *Aposento*, pp. 98-99). Esa «luz» da una sensación de trascendencia que, según Dennis, resuelve las dudas y conflictos de las *Rimas*.

Sin embargo, en nuestra opinión, esa «relación dialéctica» persiste en libros posteriores sin solución definitiva. En todo caso, la lucha agónica entre vacío y esperanza parece decantarse, a medida que la edad de Bergamín avanza, del lado del vacío y de la muerte, pues su manifestación se hace más dramática en sus últimos libros. En *Rimas* o *Duendecitos y coplas* Dios no es una ausencia dolorosa, no está requerido con tanta desesperanza como en los versos de sus últimos años: «...la esperanza ha nacido del

¹⁸ «Cuando aparece la luz, la luminosidad, en esta poesía, suele llevar esta implicación, que en la “última frontera” de la muerte, en el otoño de la vida, la esperanza no se ha extinguido totalmente» (N. Dennis, *Aposento*, p. 42).

recuerdo;/ porque no es más que un vano y engañoso espejismo del tiempo» (J. Bergamín, *Velado*, p. 172).

El poema de 1983 puede considerarse no sólo como el punto culminante de su póstumo libro *Hora última*, sino también como el cierre del camino abierto en 1938 y prolongado en el resto de su obra: el «sentimiento trágico» de la lucha del hombre contra la aparente condenación a la muerte absoluta que hemos ido ejemplificando en nuestro estudio. En «A Cristo crucificado ante el mar (1938-1983)» Dios no concede la contestación que se exigía en el soneto III, que se exige, de manera implícita, en toda la obra de Bergamín —recordemos que su poesía es interrogación sobre la muerte y el más allá. En definitiva, haciendo eco al «Dios callado» del soneto I, «Cristo crucificado/ no está vivo, está muerto»: el presentimiento inicial que no se quería creer —«¿Me engañas tú o el mar...?», dice el soneto I— se ha convertido en un eco que ha llegado hasta los últimos versos del poeta, donde se transforma en certeza. Frente al vacío, a la carencia de respuesta, se alza infatigable la continua interrogación y el llanto del yo poético: la poesía misma.

BIBLIOGRAFÍA

- Bergamín, J., «Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar», *Hora de España*, XX, agosto 1938, pp. 13-15.
 — *Fronteras infernales de la poesía*, Madrid, Taurus, 1959.
 — *La claridad desierta*, Revista Litoral, Málaga, 1973.
 — *Esperando la mano de nieve*, Madrid, Turner, 1983.
 — *Apartada orilla*, Madrid, Turner, 1983.
 — *Hora última*, Madrid, Turner, 1984.
 — *Velado desvelo*, Madrid, Turner, 1984.
 Dennis, N., *El aposento en el aire*, Valencia, Pre-Textos, 1983.
 González Casanova, J. A., *Bergamín a vista de pájaro*, Madrid, Turner, 1995.
 Machado, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1987.
 March, K. N., «La dinámica del vacío en *La claridad desierta*, de José Bergamín», *Ínsula*, 474, 1986, pp. 1 y 14.
 Renart, Juan Guillermo, «Los "Tres sonetos a Cristo crucificado ante el mar". Comienzo público del Bergamín poeta», *Camp de l'Arpa*, núms. 67-68, 1979.